

CAPELLEN, GEORG

Ein neuer Exotischer Musikstil

an Notenbeispielen nachgewiesen

Grüninger
Stuttgart
1905

~~IV 3881~~

Musikwissenschaftliches Seminar
der Universität Greifswald.

~~D 20~~

Ein neuer Exotischer Musikstil

an

Notenbeispielen

nachgewiesen von

GEORG CAPELLEN.



IV. 84

STUTTGART.

Verlag von Carl Grüniger (Klett & Hartmann).

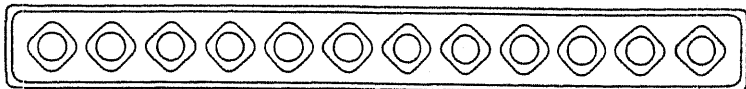
A IV 388.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüniger
(Klett & Hartmann) Stuttgart

Sektion Ästhetik u. Kunstwissenschaften
Bibliothek

Bereich Musikwissenschaft
Humboldt-Universität zu Berlin
72/165



Ein neuer exotischer Musikstil.



Das nationale Expansionsbedürfnis hat auch Deutschland in den letzten Jahrzehnten in neue Bahnen gelenkt. Aus der Heimatpolitik mit ihrem beschränkten Horizont ist längst eine weitsichtige und vielseitige Weltpolitik geworden und deutscher Handel und Wandel machen sich in steigendem Maße auf den fernsten Meeren und in den entlegensten Ländern bemerkbar. Werden durch diesen großartigen Weltverkehr nur materielle Interessen gefördert? Nein, der Fortschritt liegt auch auf ideellem Gebiete: Heterogene Völker lernen sich kennen und schätzen, bereichern im Austausch ihre Erfahrungen und Ansichten und legen Vorurteil und Dünkel ab, in der Erkenntnis, daß so manches soziale und ethische Dogma, das absolut festzustehen schien, doch nur relativ richtig, nur konventionell ist. Hat an diesem kosmopolitischen Zuge der Zeit auch die Kunst teilgenommen? Malerei und Kunstgewerbe Japans haben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Bedeutung für Europa gewonnen. Dagegen heißt es in der neuesten Musikgeschichte von Karl Storck (1904), daß die Musik der asiatischen Kulturvölker der Gegenwart bis heute noch keinen Einfluß auf unsere europäische ausgeübt habe und aller Wahrscheinlichkeit nach auch nie ausüben werde. Und doch kennen wir von den Japanern, Siamesen, Polynesiern, Indiern, Arabern, Indianern Volksgesänge, die durch Melodie und Rhythmus auch uns zu fesseln vermögen, ja eine frappierende Originalität und Charakteristik besitzen. Daß

den Indern und Arabern die Musik mehr als Unterhaltung, Belehrung oder Sinneskitzel, daß sie ihnen wirkliche Gefühls-offenbarung war und ist, leugnet auch Storck nicht, und ob die Japaner ebenso wie die Chinesen infolge ihrer scharfen Naturbeobachtung und Verstandesausbildung so „völlig phantasielos“ sind, wie Storck behauptet, möchte ich doch sehr bezweifeln. Gerade in der japanischen Lyrik zeigt sich, wie wenig ein naiver, oft fast kindlicher Realismus der Poesie feindlich ist. Zum Beweis führe ich aus dem japanischen Konzertprogramm der Berliner Sängerin Elisabeth Müller-Osten folgendes entzückende Gedicht in Übersetzung an:

Rakubai (Pflaumenblütenfall).

Stets aufs neu' kehrt zurück das Jahr
Mit buntem Frühlingshimmel.
Am Zaun dort färbt sich schon das Gras,
So leuchtend wie Smaragd.
Und zart hängt herab das Laub der Trauerweide;
O wie süß der Pflaumenblüte Duft!
Und jetzt, hör nur, ein Ton so süß wie Flötenklingen,
Wie aus Himmels wolkigen Fernen.
Und sieh, die Blüten, sie fallen
Flatternd erdenwärts.
Die Blüten — vom Flötenton
Fallen sie flatternd erdenwärts.

Gestehen wir es nur: Wir haben bisher für die exotische Musik, veranlaßt durch die unwiderstehliche Komik und Un-erträglichkeit mancher Darbietungen und gestützt auf die ironische Abfertigung derselben durch Reiseberichte und Musik-geschichtswerke, nur ein mitleidiges Lächeln, nur das Gefühl absoluter Überlegenheit gehabt. Wenn europäische Komponisten exotische Motive und Ausdrucksmittel zur Hebung des Kolorits verwendeten, so haben wir diese Musik nur als Kuriosum auf uns wirken lassen, ohne daran zu denken, daß

wir je in ein inneres Verhältnis zu ihr treten und so vielleicht der stagnierenden europäischen Kunst neues Blut und Leben zuführen könnten. Wenn nicht alle Zeichen trügen, stehen wir vor dieser neuen Epoche, die durch den russisch-japanischen Krieg einen mächtigen Anstoß bekommen hat. Um das Wesen der „exotischen Romantik“ zu begreifen und zu würdigen, müssen wir uns über ihre Ursachen und Wirkungen Rechenschaft geben und vor allem immer zweierlei im Auge behalten, einmal, daß vieles in der Kunst auf Konvention und Geschmacksrichtung beruht, da sinnliche Gefühlswirkung und intellektueller Genuß unter dem Einfluß des Kultus, Klima, der Philosophie und Mystik ganz verschieden sich entwickeln können; sodann, daß trotz dieser Verschiedenheit eine gleiche naturgesetzliche Grundlage anzunehmen ist, eine durch die Forschungen der vergleichenden Völkerkunde immer mehr bestätigte Tatsache. Wenn daher Inder und Japaner, die doch sicherlich auf einer hohen Kulturstufe stehen, die europäische polyphone Musik ebenso scheußlich finden, wie wir die ihrige, so dürfen wir daraus nicht auf einen völligen prinzipiellen Gegensatz zwischen Orient und Okzident schließen. Ebenso wenig dürfen wir deswegen im berechtigten Stolz auf unsere Errungenschaften mit Verachtung auf jene Völker herabsehen. „Wir brauchen doch nur daran zu denken, daß bei der modernsten Musik viele Leute dort Ohrenschmerzen bekommen, wo andere vom höchsten Grade eines Ohrenschmauses sprechen.“ (Storck.)

Wie ungerechtfertigt die Geringschätzung der Exotik ist, beweisen folgende geschichtliche und musiktheoretische Betrachtungen. Obgleich die Musik der alten Griechen, wie wir sie aus den wenigen erhaltenen Melodien kennen, für die Gegenwart bedeutungslos ist, so führt doch unsere heutige

Musik in gerader Linie auf die griechische zurück, da diese im Choral übernommen und umgebildet ist (Gevaert: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* 1875—1881). War aber die Musik der alten Griechen durchaus original und bodenständig? Keineswegs. „Nun bietet Griechenland selbst die Verarbeitung von Eindrücken, die es bei fremden Völkern gewonnen hatte. Die Kunst Ägyptens wie die Klein-Asiens wurde von den Griechen aufgenommen und im eigenen Geiste so verarbeitet, mit der eigenwüchsigen Kunst so eng verschmolzen, daß das neu entstehende Gebilde gleichzeitig nationale Volks- und internationale Weltkunst war. . . . Bereits auf den ältesten Grabgemälden der Ägypter, aus einer Zeit, die mehr als vier Jahrtausende vor Christus zurückliegt, finden wir Abbildungen von Harfen und Lauten, woraus hervorgeht, daß die damaligen Bewohner des Nillandes bereits die wichtigsten Formen der Saiteninstrumente entwickelt hatten. . . . Ebenso weit zurück, wie die Harfe, reicht die Flöte, die in sehr verschiedenen Formen als Schräg-, Lang- und Doppelflöte vorkommt. Daneben gab es, wie überall, Schlaginstrumente, besonders beim Gottesdienst beliebte Rasseln und vielerlei Trompeten. . . . Von der Musiktheorie der Ägypter und ihrem ganzen Tonsystem wissen wir eigentlich gar nichts. Aber aus dem Umstand, daß Pythagoras, der Begründer der mathematischen Musiktheorie der Griechen, aus den Schulen der altägyptischen Priester hervorgegangen ist, kann man darauf schließen, daß die wesentlichen Eigenschaften der pythagoreischen Lehrsätze aus dem älteren Kulturlande kommen. Das wäre die Siebenstufigkeit der Skala, die Bestimmung der Tonverhältnisse nach Quinten und Quarten und außerdem zahlreiche symbolische Ausführungen, in denen zwischen den Tönen der Musik und Erscheinungen des Himmels und der

Erde Beziehungen gesucht werden.“ (Storck.) Weiter steht aber seit den Untersuchungen von Dr. G. Wagner (in „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Ostasien“, Tokio 1877) fest, daß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem chinesischen Musiksystem und dem des Pythagoras vorhanden ist, da die Verwandtschaft beider durch zahlreiche Analogien belegt ist, wozu die eben genannten wesentlichen Eigenschaften der pythagoreischen Lehrsätze gehören. Viele von den chinesisch-japanischen Tonleitern finden wir auch bei den alten Griechen, so die pentatonischen (d. h. fünfstufigen) Skalen $c d . f g a . c$ und $e f . a h c . e$. Die häufige pentatonische Schlußphrase $g e \hat{d}$ der Chinesen und Japaner haben wir auch in der Grabschrift des Seikilos, aufgefunden 1883 in Kleinasien; die japanische Tritonusfolge $h a f \hat{e}$ war auch bei den alten Griechen als Kadenz sehr beliebt, wie die 1893 in Delphi entdeckte „Apollohymne“ beweist. Ferner sind die bevorzugten griechischen Mollskalen $e f g a h c d e$ und $d e f g a h c d$ (NB! mit Ganzton an Stelle des Leittons) auch in Japan die Grundlage sehr vieler Volksgesänge. Merkwürdig, daß auch die japanische Volksseele ebenso wie die antike so überwiegend auf die Erscheinungen der Außenwelt gerichtet ist, wie ja der gesunde realistische Zug in der Lebensauffassung und Malerei der Japaner bezeugt!

Jedenfalls kann Pythagoras, der um 500 v. Chr. lebte, den Ruhm, die erste brauchbare Tonleiter aufgestellt und begründet zu haben, nicht länger in Anspruch nehmen. Die Wiege der Tonkunst stand nicht in Griechenland oder Ägypten, sondern in China, falls die Chinesen und Ägypter nicht aus einer gemeinsamen dritten Quelle geschöpft haben. Bereits 3000 v. Chr. wurde nämlich Fuhī, der Vater der altchinesischen Philosophie, durch

Wahrnehmung der beiden stärksten Obertöne, der Oktave und Duodezime (Oktavquinte), zu folgender Quintenreihe geführt: c g d a e (die absolute Tonhöhe ist hier gleichgültig). Wurden diese Töne durch Oktaventransposition in dem Raum der Oktave c—c untergebracht, so ergab sich: c d e . g a . c, die musikalische Urskala, mit fehlender Quart und Septime, welche Intervalle hier durch Punkte angedeutet sind. Warum Fuhi und seine Nachfolger die Quintenbildung über e hinaus nicht weiter fortgesetzt haben, ist nicht leicht zu sagen. Die wahrscheinlichen Gründe kann man in der Broschüre von Ludwig Riemann finden, die keinem Musiker unbekannt sein sollte: „Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie“ (Essen bei Baedeker 1899). Eine entscheidende Rolle scheinen mystische Spekulationen über die Fünfzahl, der man überall auf Erden und am Himmel begegnete, gespielt zu haben. Das Merkwürdigste ist nun, daß man der pentatonischen (5stufigen) Skala in allen 5 Erdteilen begegnet, bei den keltischen Völkern, besonders den Schotten und Iren, in ganz Nordafrika, bei den Assyryern, Ägyptern und Juden, in Java, Sumatra, Neu-Guinea, Neu-Kaledonien, bei verschiedenen Indianerstämmen an der Hudsonsbai, in Mexiko und in Peru, auch bei den Ureinwohnern von Zentral-Südamerika, wie Ludwig Riemann an dorthier stammenden Flöten festgestellt hat. Wir sehen aus dieser Aufzählung zugleich, daß der Begriff „Exotik“ sich auch auf europäische Völkerschaften erstreckt, soweit diese nicht das europäische temperierte Zwölfstufensystem sich völlig zu eigen gemacht haben.

Die Form, in der man die pentatonischen Skalen findet, ist nicht immer die oben mitgeteilte chinesisch-keltische, aber

sicher stets eine von folgenden Tonleitern, die man dadurch gewinnt, daß man der Reihe nach jeden Ton zum Ausgangspunkt (Grundton) macht:

1. **c d e . g a . c**, „Ryosen“ Pt. (4,7)*

2. d e . g a . c d Pt. (3,6)

3. e . g a . c d e Pt. (2,5)

4. **g a . c d e . g** Pt. (3,7)
„Ritsusen“

5. a . c d e . g a Pt. (2,6).

Diese Skalen zeichnen sich sämtlich durch das Fehlen der Halbtöne aus und sind am Klavier zufällig durch die schwarzen Tasten vorgezeichnet. Unter ihnen kommen die fettgedruckten, die auch in Japan unter den aufgeführten Namen übernommen sind, am meisten vor, also diejenigen ohne Septime. Weshalb? Ein unbewußtes Gefühl für die melodischen und harmonischen Geheimkräfte des Ausgangstones der Skala als Grundtones (Tonika) leuchtet so häufig aus Volksgesängen insbesondere der Polynesier, Chinesen, Japaner, Siamesen, Inder, bei verschiedenen afrikanischen und amerikanischen Naturvölkern (Bellakula-Indianern) hervor, daß wir damit als Tatsache rechnen dürfen. Daraus folgt, daß die Töne nicht nur im Sinne der ursprünglichen Quintenreihe c g d a e, sondern auch direkt mit Bezug auf den jeweiligen Grundton der Skala vorgestellt wurden. Nun sind Oktave und Quinte die stärksten Obertöne (Helmholtz) und lassen wegen ihrer starken Verschmelzung von allen Intervallen am wenigsten Abweichungen von ihrer Reinheit zu (Stumpf). Kein Wunder, daß Oktave und Quinte von allen Völkern im Gesange

* Pt. (4,7) bedeutet: Pentatonus (scil. ordo) ohne Quart und Septime. Diese Terminologie scheint mir am prägnantesten zu sein.

mühe los und sicher getroffen, daher in den Skalen nicht leicht fehlen werden. Diesen Vorzugsintervallen reiht sich die Quarte nur dann an, wenn sie als Umkehrung (Oktavergänzung) der Quinte aufgefaßt wird. Dagegen mußte die Intonation der Terzen, Sexten und noch mehr der Septimen seit den ältesten Zeiten Schwankungen unterliegen, da sie durch keine direkt sinnfälligen akustischen oder psychologischen Phänomene gestützt und geregelt wird. Daher mußten diese Intervalle bald höher, bald tiefer gesungen und entsprechend auf den Instrumenten festgelegt werden, falls man nicht vorzog, Terzen, Sexten und Septimen in der Skala ganz zu vermeiden.

Man versteht nun auch, wie einige Völker sich zur Durterz, andere zur Mollterz geneigt haben, ohne daß ästhetische Gefühlswirkungen nach Art unserer Dur- und Mollanschauung ausschlaggebend zu sein brauchten, wie ja vorkommende freudige Gesänge in Moll und traurige in Dur beweisen (Näheres bei Ludwig Riemann). Indem ich nicht unterlasse, zur Bestätigung der richtigen Wertung der Intervalle darauf hinzuweisen, daß in der klassischen arabischen Tonleiter *c d e f g a b c* die Oktave, Quint und Quart als unveränderliche, feste Töne, die übrigen Töne aber als wandelbar galten, kehre ich zu den pentatonischen Skalen zurück, auf deren Bedeutung auch für die gegenwärtige Tonkunst ich freilich erst nach Aufzeigung sämtlicher exotischen Besonderheiten eingehen kann.

Wären die pentatonischen Skalen nicht nach Quintenfolgen, sondern nach Maßgabe der natürlich reinen Stimmung (Obertonreihe) gefunden, so hätte die Möglichkeit auch folgender Fünftonleiter: *c d e . g . b c*, die das Gepräge des Durnonenakkordes trägt, also von vornherein harmonisch gedacht ist, nicht verborgen bleiben dürfen. Wir haben hier also einen indirekten Beweis für die rein melodische Gel-

tung der alten Skalen. Die hier hinzugefügte Skala kann ebenfalls auch von den übrigen Stufen aus gebildet werden; z. B. entsteht bei Zugrundelegung der Quinte g die Leiter:

g . b c d e . g.

Die Chinesen blieben ebensowenig wie die übrigen exotischen Völker bei der Pentatonik stehen. Nicht ohne Widerstand führte der Prinz Tsai-Yu im 14. Jahrhundert v. Chr. die fehlende 4. und 7. Stufe ein. Nach welchem Prinzipie geschah das? Bei dem den Chinesen angeboren starken Gefühl für Symmetrie wird die Entwicklung zur Heptatonik (Siebenstufigkeit) so gewesen sein: f | c g d a e | h. Bei Einordnung der Töne ergab sich jetzt folgende diatonische Skala:

f g a h c d e f,

also nach unserer Anschauung eine Fdur-Leiter mit erhöhter Quarte, nach der Tondistanz „Tritonus“ (Dreiganzton) genannt. Mußte dieser Tritonus als Eckintervall der erweiterten Quintenreihe schon den Chinesen besonders auffallen, so wurde er für die Weiterentwicklung der exotischen Musik von geradezu entscheidender Bedeutung, ganz im Gegensatz zu dem alten, europäischen Kirchengesange und dem daraus hervorgegangenen sogen. strengen Satze (Stile), wo jenes Intervall als *diabolus in musica* von jeher Entsetzen erregte. Hören wir, was Ludwig Riemann über den Tritonus in der exotischen Musik festgestellt hat: „Es enthält die afrikanische Okarina mit geringen Abweichungen die Töne c d e fis g, also der Quarte f wird das fis vorgezogen. Auf Java gibt es Flöten, deren reine übermäßige Quartan frappieren. Sowohl an den Tonreihen fast aller indischen Instrumente, als auch an den von mir gehörten indischen Weisen habe ich den Gebrauch des Tritonus konstatieren können. Er

bildet eine hervorragende Eigentümlichkeit der indischen Musik und spiegelt sich in der uns bekannten Zigeunertonleiter wieder. In den persisch-arabischen Tonreihen ist der Tritonus ebenfalls in nicht geringer Anzahl vorhanden; auch in der indischen Musik wird er verwendet. Von unserem Standpunkt fassen wir den zweiten Ton des Tritonus als identisch mit dem Leitton auf. Nach homophoner Anschauung tritt er aber mit Ausnahme des indischen Systems als selbständige (nicht weiter zu erklärende) Tonverbindung auf.“

In seinen Studien über das Tonsystem der Japaner (Sammelbände der Internat. Musikges. IV 2) bemerkt Otto Abraham: „Neben der Quarte und Quinte erfreut sich der Tritonus einer auffallend reinen Intonation. Es erklärt sich dies wohl aus der Bevorzugung, die der übermäßige Quartschritt in der japanischen Melodik genießt.“ Unser bedeutendster Tonpsychologe, Professor Stumpf, weist in seiner „Geschichte des Konsonanzbegriffs“ (1897) S. 71 nach, daß der Tritonus (5 : 7), soweit nur der Verschmelzungseindruck in Betracht kommt, noch als unvollkommene Konsonanz gelten kann (!). So bietet uns der Tritonus ein frappantes Beispiel für die Beschränktheit der griechisch-mittelalterlichen Tonauffassung und für den Nutzen des Studiums der exotischen Musik.

In der erweiterten chinesischen Quintenreihe zeigte sich der Tritonus als Eckintervall. Setzen wir ihn in die Mitte, so ergibt sich ebenfalls ein symmetrisches Quintenbild:

$$\overset{\longrightarrow}{d} \ a \ e \ h \ | \ f \ c \ g \ d. \overset{\longleftarrow}{}$$

Diese geschlossene Reihe führt zu folgender Tonleiter:

d e f g a h c d.

Gewannen wir oben die klassische chinesische Siebentonleiter (Dur!), so erhalten wir hier die klassische japani-

sche Siebentonskala (Moll!), welche aufwärts dieselbe Stufenfolge aufweist wie abwärts. Auch diese Mollskala ist weit verbreitet: Wir finden sie nicht nur bei den alten Griechen und in der mittelalterlichen Kirchenmusik, sondern auch bei den alten Dänen und Skandinaviern, bei den Kirgisen, afrikanischen Naturvölkern und Indianern. Dürfen wir Ryosen und Ritsusen als pentatonische Urskalen bezeichnen, so die in ganz neuer Weise hergeleiteten chinesischen und japanischen Erweiterungen derselben als heptatonische Urskalen, wohlbemerkt im rein melodischen Sinne, da hier überall von Harmonie noch nicht die Rede ist. Bilden wir die 7stufigen Tonleitern auch von den übrigen Tönen aus und setzen in Klammern die uns geläufigen mittelalterlichen Kirchentonbenennungen hinzu, so erhalten wir folgende Gesamtübersicht:

Dur	{	f g a h c d e f.	Chinesisches Dur (Lydisch).
		c d e f g a h c.	Europäisches Dur (Jonisch).
		g a h c d e f g.	Arabisches Dur (Mixolydisch).
Moll	{	d e f g a h c d.	Klass. japan. Moll (Dorisch).
		a h c d e f g a.	Europäisches Moll, absteigd. (Äolisch).
			Auch in Japan.
		e f g a h c d e.	Modernes japan. Moll (Phrygisch).
		h c d e f g a h.	Angeblich das populäre japanische Moll (Hypophrygisch).

Weshalb diese Hintansetzung der Kirchentonnamen? Aus drei Gründen: Erstens wegen des ehrwürdigen Alters der chinesischen Musiktheorie; zweitens wegen des Vorzuges noch lebender Musiksysteme vor den toten; drittens wegen der Anfechtbarkeit des griechischen Tetrachordsystems, welches die Tonleitern durch Zusammenlegung von 2 Quarträumen zerreißt (h c d e + e f g a resp. e f g a + h c d e) und entweder die doch

so leicht verständliche Oktave nicht aufweist oder die Quinte (h) vom sie erzeugenden Grundton (e) lostrennt. Da es offenbar viel richtiger ist, in dem entwickelten exotischen Sinne die Tonleitern als Ganzes zu betrachten, so sollte man jene längst überlebte griechische Auffassung endlich in der Rumpelkammer der Antiquitäten begraben. — Die obigen Skalen legen den Unterschied von Oktavgattungen und Transpositionsskalen nahe. In der europäischen Musik wiederholt sich der Bau der uns allein noch geläufigen beiden Tongeschlechter Dur und Moll auf jeder Stufe ganz gleich, so daß wir zu den nötigen Tonänderungen die schwarzen Klaviertasten zu Hilfe nehmen müssen. Es entstehen dann lediglich Transpositionsskalen. Bei den exotischen „Oktavgattungen“ werden dagegen die gleichen Töne von andern Stufen aus wiederholt. Natürlich können diese Oktavgattungen auch transponiert werden, so daß z. B. f g a h c d e f zu c d e f i s g a h c wird.

Da auch in den pentatonischen Skalen die übersprungenen Töne zuweilen flüchtig berührt werden, oder, wie in Japan, nicht ausgeschlossen ist, daß steigend ein anderer Skalentypus verwendet wird wie abwärts, so dürfen wir die Diatonik als Grundlage der Musik bei allen Völkern und zu allen Zeiten feststellen, ein Ergebnis, das bestätigt wird durch Entdeckung uralter Instrumente, welche die diatonische Durfolge fast rein wiedergeben, nämlich einer ägyptischen Flöte, ca. 2000 Jahre alt und der Luren, einer Art Trompete, aus der Bronzezeit stammend.

Ihre Vorliebe für den Tritonus veranlaßte die Japaner zu einer Umgestaltung der chinesischen Pentatonik, wie aus folgender Gegenüberstellung zu ersehen:

Chin. Ryosen: c g d a e = c d e . g a . c,

Jap. Hirajoshi: c g d as es = c d es . g as . c.

Jap. Kumoi: $c \overbrace{g d}^{(c)}$ as es = $\overbrace{g}^{(c)}$ as . $c d$ es . $\overbrace{g}^{(c)}$.

Jap. Kumoi: $c \overbrace{g d}^{(c)}$ as es = $\overbrace{g}^{(c)}$ as . $c d$ es . $\overbrace{g}^{(c)}$.

Fig. 1.



13

Japanern zugesprochene Gefühl für Tonalität. — Die überhaupt möglichen „japanischen“ Typen sind je nach den sukzessiven Intervallen der stufenweisen Töne folgende:

1. c des . f g as . c
2. c . e f g . h c
3. c des . f g . h c
4. c . e f g as . c
5. c . e fis g as . c
6. c des es . g . h c.

Die drei letzten, nicht durch Quintenfolgen darstellbaren Skalen sind nur der Vollständigkeit halber mit aufgeführt. In jeder dieser Skalen kann jeder Ton zum Ausgangspunkt (Grundton) gemacht werden. Da die ostasiatische Melodik den aufsteigenden Leitton nicht kennt, sondern stets den Ganzton dafür gebraucht, so ist die Auswahl der Skalen für die Japaner von vornherein beschränkt. — In Japan gebräuchliche Mischskalen entstehen durch das Nebeneinander von chinesischer und japanischer Pentatonik. Beispiele:

g a b . d e . g
a b . d e . g a
d e . g a b . d
g a h . d es . g
h c . e fis . a h.

Die japanische Pentatonik führt geraden Wegs zu den Skalen der Zigeuner, deren Heimat Indien ist, wie durch die vielfach gleichartige Melodik und Rhythmik der Inder nachweisbar ist. Die Entwicklung ist folgende:

Jap. Quinten: c g d̂ as es,
Zigeunerquinten: h fis c g d̂ as es.

Es kommt also ein neuer Tritonus hinzu, der zugleich das Quintenbild symmetrisch vervollständigt. Sukzessive ge-

ordnet fügen sich die Töne zu der klassischen Zigeunertonleiter:

c d es . fis g as . h c.

Wir erhalten also eine 7stufige Skala mit zwei übermäßigen Sekunden als charakteristischen (enharmonischen) Intervallen. Dazu gehören auch h—es (Eckintervall der Quintenreihe) und fis—as nebst Umkehrungen. Diese eigenartige Tonleiter, die ebenfalls von jedem ihrer Töne aus beginnen kann (Beispiel: **g as . h c d es . fis g**), ist die Blüte der exotischen Romantik und mit Recht sagt Liszt in seinem phantasievollen Buche: „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“, man fühle sich „unwiderstehlich versucht, die Zigeunermusik als die höchste Formel, als das Ideal alles dessen zu betrachten, was Reisende von der orientalen, arabischen und indischen Musik erzählen.“

Dem Zauber dieser Melodik und so ungeheuer mannigfaltigen Rhythmik kann sich auch der Europäer nicht entziehen, und doch ist der abendländischen Musiktheorie die übermäßige Sekunde ein zweiter diabolus in musica, vor dem man den Schüler ängstlich zu behüten sucht, ohne zu bedenken, daß man dadurch Voreingenommenheit und Engherzigkeit geradezu heranzüchtet. Auch hier täte eine Beschäftigung mit der Exotik dringend not. (Außer auf Liszt verweise ich auf G. Bantock, *Songs of the East* bei Breitkopf & Härtel.)

Mischungen der Zigeunerskalen mit der chinesischen und japanischen Pentatonik würden sein:

c d es . fis g a . c

c d es . fis g . b c

c d es . fis g as . c

c des . e f g as . c,

Mischungen mit der Diatonik:

c d e ^{fis}_f g a s . h c (sog. Molldur),
c d e s f g a s . h c (sog. harmonische
Molltonleiter),
c d e s f g a s . h c
c d e s . fis g a h c
c d e s . e f g a s b c,

Mischungen mit der europäischen Chromatik:

c d e s . fis g a s a . c
c d e s e f g a s . h c
c d e f fis g a s . h c.

Endlich bleibt als letzte Skalenform noch die chinesische Ganztonleiter, beruhend auf der Einteilung der Oktave in 6 nahezu gleiche Ganztöne:

f g a h cis dis f.

Man sieht leicht, wie die Chinesen zu dieser seltsamen Skala kamen. Sie ist ja in ihrer klassischen 7-Tonleiter f g a h c d e f vorgebildet. Den Tritonusausschnitt f g a h nahmen sie zum Muster und setzten ihn nach oben fort. Dabei mußte, um die Reinheit der Oktave f—f zu retten, irgendwo aus einer diatonischen Sekunde eine enharmonische gemacht werden. Im übrigen ist auch bei dieser Skala, die bei temperierter Stimmung von jedem Ton aus gleich bleibt, eine symmetrische Bildung unverkennbar.

Damit haben wir alle charakteristischen Tonleitern, welche uns die exotische Musik bietet, aufgeführt und begründet. Weshalb aber diese umständliche Kasuistik? Weil wir durch diese Tonleitern, die doch die Grundlagen der Melodik sind, eine ungeheure Perspektive für melodische Ausdrucksmöglichkeiten gewinnen,

die noch gar nicht genügend gewürdigt sind. Das Problem ist nur, ob dieselben auch harmonisch für die europäische Musik in einer uns zusagenden Weise nutzbar gemacht werden können. Ist das der Fall, so muß die Bereicherung unserer Melodik durch die exotischen Skalen zu einer neuen Kunstära führen.

Es wird immer behauptet, im Anfang sei die Melodie (die Einstimmigkeit) gewesen, die Harmonie (die Mehrstimmigkeit) sei uns erst im frühen Mittelalter von den nordischen Völkern (Skandinaviern und Schotten) überkommen. Die Richtigkeit dieser Ansicht können wir nur von der hohen Warte der exotischen Musik aus prüfen. Daß auch in dieser noch heute das Unisono oder das ihm gleichzustellende Mitgehen in Oktaven vorherrschend ist, ist freilich wahr. Es mag auch zugegeben werden, daß fortlaufende nackte Quinten- oder Quartenbegleitung, der wir nicht nur in den Anfängen des mittelalterlichen Organum, sondern auch in der exotischen Musikausübung, ja auch bei uns häufig begegnen, noch keine Harmonie zu nennen ist. Es gibt aber Fälle des „primitiven“ Musizierens, wo wir wirklich von Harmonie reden müssen, wenn auch nicht von Harmonie im europäischen Sinne, die das Bewußtsein der Terzen und Sexten als Konsonanzen und eine geordnete Folge von Zusammenklängen voraussetzt.

1. Im ganzen Orient steht die Verzierungs- und Verzierungsmusik (mit Vorschlägen, Trillern, Koloraturen etc.) in üppiger Blüte. Kommen dabei Intervallsprünge zum Vorschein, die durch ein Durchziehen der Töne nicht verwischt werden, so haben wir nicht nur Harmonie im Nacheinander, sondern auch im Miteinander, da der Ausgangston noch als Vorstellung im Bewußtsein bleibt. Die Griechen hatten also recht, einen musi-

kalisch anmutenden Tonfall mit „Harmonie“ zu bezeichnen. Es gibt sogar Völkerschaften (in Zentralbrasilien), die Terzintervalle auf ihren Instrumenten festgelegt haben (Ludwig Riemann).

2. Als Ursprung der Mehrstimmigkeit wird mit Recht die Orgelpunktmusik, bestehend in einem fortsummen- den Grundton (mit oder ohne Quinte) zu einer beliebigen Melodie, angenommen. „Den historischen Anhalt für die Annahme solcher Art der Mehrstimmigkeit haben wir in dem frühen Vorkommen von Instrumenten mit sog. Bourdons oder Bordunen zu suchen: der Dudelsack (Sackpfeife) und die Drehleier (Musette) hatten solche unabänderliche Bässe und auch den ältesten Streichinstrumenten (Chrotta, Viella) waren sie eigen.“ (Hugo Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.) Die Orgelpunktmusik ist in allen Erdteilen beglaubigt und wird durch aufgefundene uralte Doppelflöten bezeugt. „In Japan behalten die beiden ersten Saiten (d' g) in allen Koto-Stimmungen ihre relative und absolute Tonhöhe bei, auch wenn diese Töne in der übrigen (pentatonischen) Leiter nicht vorkommen“ (Otto Abraham). „Die Naturvölker Australiens, Afrikas und Amerikas gebrauchen die Grundton- und Quintenbegleitung nicht bloß bei den Instrumenten, sondern auch in Gesängen oder als Instrumentalbegleitung zu Gesängen“ (Ludwig Riemann).

3. Ein weiteres mehrstimmiges Phänomen ist die Heterophonie. „Archilochus erfand auch die Mehrstimmigkeit, so wie sie die Griechen auffaßten, also zwischen Instrument und Gesang, nicht innerhalb der Vokalmusik. Doch war bei ihm die „Heterophonie“, so wie Aristoteles es später verlangte, nur ein gelegentliches „Hedysma“, eine Würze, die am besten wirkte, wenn sie vorsichtig und selten angewendet

wurde“ (Storck). In dieser gelegentlichen instrumentalen Unterstützung der unisono oder in Oktaven geführten Melodie scheint mir die Lösung des vielumstrittenen Problems zu liegen, ob die Griechen bereits die „Harmonie“ kannten oder nicht. Wieder besteht hier zwischen den alten Griechen und den Japanern eine merkwürdige Ähnlichkeit: in seiner Schrift über die Musik erwähnt Plutarch, daß schon die Alten, Terpander und seine Zeitgenossen, Quinten und Quarten, aber auch große Sekunden und Sexten in der Begleitung zur gesungenen Melodie hinzugefügt haben. Und bei Otto Abraham heißt es: „Die japanische Musik ist keineswegs harmonisch. Wohl finden sich gelegentlich simultane Intervalle, häufig Sekunden, Quarten, Quinten, Oktaven (selten Terzen und Sexten), wahrscheinlich aus Bedürfnis nach größerer Klangfülle.“

Fig. 2.



Ein Beispiel japanischer Heterophonie bringt Fig. 2 als instrumentales Vor- und Nachspiel des bereits oben erwähnten Sakura-Liedes. In der exotischen Musik beschränken sich aber die gelegentlichen Zusammenklänge nicht auf Intervalle, sondern erweisen sich häufig als vollgriffige Verzierungsharmonien (Harpeggien). So berichtet Dalberg, daß die arabischen Musiker oft, besonders beim Schluß eines Stückes, durch einen raschen Griff in die Laute alle Saiten zusammen erklingen lassen. Und von den japanischen Geishas meldet Ludwig Riemann, daß sie mit ihren Elfenbeinnägeln über die Saiten des Koto fahren, dem europäischen Hörer unerklärliche,

aber reizvolle Verzierungsharmonien ans Ohr spielend, welche wie nach Auflösung sich sehnende zarte Dissonanzakkorde klingen. (Auf die Verwertung dieser exotischen Eigentümlichkeit in der europäischen Musik werde ich später zurückkommen.) Übrigens scheinen die alten Ägypter und Assyrier ganz in derselben Form musiziert zu haben; denn wir besitzen uralte Reliefs mit Instrumentalspielern verschiedener Art (mit Harfen, Zimbelen und Doppelflöten) zu einem Zuge geordnet. Harfner greifen mit beiden Händen vollgriffig in die Saiten, so daß schon Ambros und Kiese-wetter nicht daran gezweifelt haben, daß sie Harmonien hören ließen.

Es gibt noch eine andere Art exotischer Heterophonie, wie sie neben der ersteren aus den von Prof. Land veröffentlichten javanischen Partituren hervorleuchtet (abgedruckt bei Ludwig Riemann) und auch bei den Japanern zu finden ist: „Die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Abschnitten und Taktteilen unisono, in den Nebenteilen dagegen erlauben sich einige Instrumente Abweichungen, Synkopen, Triller, Koloraturen, die die Melodie umranken.“ (Otto Abraham.)

Der Grund, weshalb die meisten exotischen Völker einschließlich der Griechen keine fortlaufende Harmonie hatten, ist in ihrer vorwiegend rhythmischen Musik zu suchen, welche Halt und Form nur durch die Länge und Kürze oder auch durch die Betonung und Nichtbetonung der Sprachsilben findet, daher im Takt und Tempo durchaus schwankend und unsicher ist. Mit solchen rhythmischen Freiheiten konnte sich außer der Orgelpunktmusik nur die Heterophonie vertragen, als vorzügliches Mittel, um den Rhythmus an geeigneten Punkten hervorzuheben und abzugrenzen.

4. Harmonie in dem engeren europäischen Sinne ist ohne Gefühl für die Konsonanz der Terzen und Sexten unmöglich. Den alten Griechen und ihren Nachahmern im Mittelalter fehlte es, und nur mit Widerstreben haben sich die alten Kirchenlehrer von der Autorität der griechischen Theorie befreit und dem naiven Volksempfinden, das sich längst für die Terzen entschieden hatte, nachgegeben. In Europa sprach nach Hugo Riemann (Geschichte der Musiktheorie, 1898) um 1275 n. Chr. der Oxforder Mathematiker und Musikgelehrte Walter Odington zuerst den Gedanken aus, daß die unbestreitbare und allgemein anerkannte Konsonanz der großen und kleinen Terz auf die harmonische Teilung der Quinte (2:3) in die Verhältnisse 4:5 und 5:6 zurückzuführen sei. Damit war dem chinesisch-pythagoreischen Quintenprinzip mit seiner rein melodischen Geltung das natürliche Obertonprinzip als Träger der Harmonie gegenübergetreten.

Man würde wieder gewaltig irren, wenn man den Ursprung der Terzenmusik im Abendlande suchen wollte. Den Arabern war die Konsonanz der Terzen längst bekannt. Als Cook zum ersten Male Neuseeland besuchte, sangen die Maori in Terzen. Die Ashanti (Afrika) und die Indianer gebrauchen mit Vorliebe Terzengänge. Auf der Osterinsel (Australien) werden gar dreistimmige Lieder in großer Anzahl gesungen usw. (s. Ludwig Riemanns Broschüre!). Mit Recht darf Riemann daher behaupten: „Ich habe zahlreiche Beispiele von Zwei- und Dreistimmigkeit bei den Naturvölkern erwähnt, welche die Schlußfolgerung — die hochentwickelten Griechen und Römer entbehrten in ihrer Musik der Harmonie, also kann auch bei gleichstehenden oder geringeren Völkern der Vergangenheit von Harmonie nicht die Rede sein — vollständig kalt stellt.“

Ehe wir der Harmonisierung der exotischen Skalen nähertreten, haben wir noch eine Frage zu beantworten: Wie verhält sich die natürlich-reine Stimmung zu unserer gleichschwebenden Temperatur, zur chinesisch-pythagoreischen Quintenstimmung und zu den exotischen Bruchtonstufen (Viertel- und Dritteltönen)? Unter temperierter Stimmung verstehen wir bekanntlich diejenigen Abweichungen, welche innerhalb der rein gestimmten Oktave die Intervalle bezüglich ihrer natürlichen Reinheit erleiden müssen, um in allen möglichen harmonischen und melodischen Verbindungen (Modulationen) zu einander wohlklingend zu erscheinen (Langhans). Für unsere polyphone Harmonik ist die Temperatur unentbehrlich und uns durch Vererbung und Gewöhnung sozusagen zur zweiten Natur geworden. Ich sage absichtlich: zur zweiten; denn „die temperierte Leiter ist (an sich) nicht die Leiter des musikalischen Gehörs, sondern nur ein künstlicher Kompromiß“ (Stumpf, Tonpsychologie II). Im Chorgesange wird daher der Durdreiklang unbewußt nicht mit temperierter, sondern natürlich-reiner Terz intoniert. Für die nackte Melodie verteidigen die Franzosen Cornu und Mercadier noch heute die chinesisch-pythagoreische Stimmung. „Jedenfalls wird heute in Europa in allen 3 Stimmungen musiziert, und da dies nicht weiter stört, brauchen wir nicht anzustehen, japanische Melodien auf unseren Instrumenten wiederzugeben“ (Dittrich). Endlich Hugo Riemann im Katechismus der Musikgeschichte: „Ein Blick auf die Tonleitern der Araber und auf das System der Inder beweist zur Genüge, daß jene orientalischen Völker (wie auch die Chinesen) keineswegs eine Musik gemacht haben, die von der unseren prinzipiell verschieden war. Bei allen finden wir unzweifelhaft die diatonische Tonleiter als Grundlage, und die „Vierteltöne“

der Inder so gut wie die „Dritteltöne“ der Araber erweisen sich bei näherer Betrachtung gar nicht als etwas uns Fremdes. Vergleichen wir unsere 12stufige Temperatur mit den durch sie vertretenen akustischen Werten, so ergeben sich für unsere Musik kleine Tonhöhendifferenzen in noch viel größerer Zahl, die in der praktischen Musik, sobald es sich nicht um gebundene, sondern um freie Intonation handelt, eine große Rolle spielen.“

Und wie wird die Zukunft sich gestalten? Wird Kiesewetter recht behalten, der meint, kleine Abweichungen von der höchsten Reinheit seien kein Gegenstand des Kalküls, Schattierungen, wie sie dem Sänger ein richtiges Gefühl, ihm selbst unbewußt, im rechten Moment eingebe (z. B. eine etwas vergrößerte Terz, einen verschärften Leitton, eine leidenschaftlich erhöhte Sexte in Moll), ließen sich nicht berechnen oder dem Sänger vorschreiben? Oder wird die theoretisch unanfechtbare 53stufige Temperatur von G. Engel oder die 36stufige von Hugo Riemann, d. h. ein System mit innerhalb der Oktave festgelegten 53 bzw. 36 Stufen die Skala der Zukunft sein? Darüber werden sich unsere Nachkommen in der bevorstehenden Epoche der Exotik, der „Weltmusik“ zu entscheiden haben.

Doch nun endlich zur Harmonisierung der exotischen Skalen! Da wir alle Töne und Intervalle als Vertreter von Akkorden verstehen, mithin nicht melodisch, sondern harmonisch hören und denken, so fragt es sich, wie dieses Harmoniegefühl mit der exotischen Melodik sich abfindet. Wir besitzen bekanntlich nur zwei Tonarten, unser Dur und Moll, und sind gewohnt, nur in deren Sinne zu harmonisieren und Melodien zu verstehen. Im Grunde genommen besitzen wir sogar nur ein Tongeschlecht, Dur, da auch unser Moll erhebliche

Anleihen bei ihm macht, wie wir sehen werden. Unsere Durtonleiter c d e f g a h c beruht auf der geschlossenen, quintenweise verknüpften harmonischen Reihe:

$$\begin{array}{ccccccc} F & a & C & e & G & h & d & f \\ \hline & & L & & M & & R^7 & * \\ \hline & & \text{(Sub-} & & \text{Tonika)} & & \text{(Domi-} & \\ & & \text{dominante)} & & & & \text{nante)} & \end{array}$$

und ist an Einfachheit und Natürlichkeit unübertrefflich. Die Grundlage der sukzessiven Durharmonik bilden die Kadenzen („Schlußfälle, Klauseln“): M R⁽⁷⁾ M (sog. authentischer Schluß), M L M (sog. Plagalschluß) und M L R⁽⁷⁾ M (zusammengesetzter Schluß). Charakteristisch sind diesen Schlüssen die Quint- oder Quartsprünge im Baß, abgesehen von der Akkordfolge L R⁽⁷⁾. Im Sinne dieser Kadenzen wird die Durtonleiter gehört und vorgestellt.

Die klassische chinesische Durtonleiter (Lydisch) unterscheidet sich von der vorstehenden europäischen durch die erhöhte Quart. Steigend ist die Skala c d e fis g a h c auch uns melodisch und harmonisch durchaus geläufig, absteigend ist uns dagegen der Schritt fis e ungewohnt, wir erwarten f e. Infolgedessen wird die diatonische Leiter zur chromatischen: c d e f fis g a h c, zumal wir den kadenzierenden Rechtsklang als Rechtsseptklang (also in C dur mit f) zu hören pflegen.

Dennoch glaube ich, daß wir uns auch in ein reines Lydisch mit C als Mittelklang hineingewöhnen können. Die harmonische Reihe würde diese sein:

$$\begin{array}{ccccccc} D & fis & a & C & e & G & h & d \\ \hline & & L & & M & & R & \end{array}$$

* L = Linksklang, M = Mittelklang, R = Rechtsklang sind die von mir neu eingeführten Bezeichnungen für die Dreiklänge der Subdominante, Tonika und Dominante.

Um die Reinheit des authentischen Schlusses aufrecht, d. h. die f-Empfindung fernzuhalten, empfiehlt es sich, den G-Klang

Fig. 3.



mit dem C- oder D-Klange zu verbinden, s. Fig. 3 und 4!

Es ergibt sich dann der Doppelklang C + G in der

Fig. 4.



Gestalt g h (d) e („Rameauscher Sextakkord“), ferner der Doppelklang G + D⁷. Fig. 5 ist ein Beispiel, wie der Schritt

Fig. 5.



fis e auch in der Melodie nutzbar gemacht werden kann. — Es besteht aber noch eine andere, bisher unbekannte Mög-

lichkeit, die chinesische Skala zu harmonisieren, nämlich durch Verbindung der beiden Oktavgattungen c—c und f—f nach Maßgabe von Fig. 6. Die hier charakteristische Klang-



folge G⁷ F (Rechtslinksschluß in C dur) hat nicht etwa Halbschluß-, sondern tatsächlich Vollschlußwirkung wegen des kadenzierenden Quartschrittes g c, der seine Bedeutung als Dominante — Tonika der C dur-Tonart beibehält, obwohl das c Quinte des F-Klanges ist, ferner wegen des durch die ungewöhnliche Klangfolge G⁷ F nahegelegten Mittelklang-effektes des F-Klanges, obwohl dieser in C dur Linksklang ist. Ich habe diesen klangsinnlich durchaus akzeptablen „lydischen“ Schluß in No. XIII meiner „Shogaku shoka“ betitelten japanischen Klavierbearbeitungen (Breitkopf & Härtel, 1903) angewendet, um die Unendlichkeit des Ozeans auszudrücken.

Noch besser als die chinesische läßt sich die klassische arabische Tonleiter g a h c d e f g (Mixolydisch) harmonisieren. In der mittelalterlichen Chormusik begegnen wir häufig Schlußwendungen wie in Fig. 7. Daß man später sich die ♯-Lizenz zulegte, d. h. den D moll-Klang in den D dur-Klang umwandelte und so die Eigenart des mixolydischen Kirchentones auslöschte, ist bezeichnend für die herrschende

Durauffassung des Mittelalters. Wäre man weniger in dieser alles durchdringenden Durauffassung befangen gewesen, so hätte man wahrnehmen müssen, daß jener Schluß eher die in Fig. 8 dargestellte Wirkung hatte, also nicht die Empfindung einer Leittonumgehung in G dur auslöste, sondern die eines Dominantschlusses in C dur, wie ja auch der sog. phrygische Schluß meistens als Dominantschluß in A moll gehört wird. Gebrauchte man den letzteren skrupellos, ja mit Vorliebe, so bestand gar kein Grund, nicht auch den mixolydischen Schluß unverändert zuzulassen.

Fig. 7.

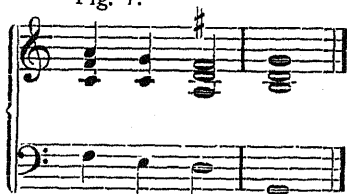


Fig. 8.



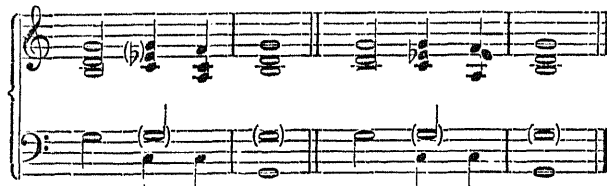
Die neue harmonische Betrachtung der Skalen führt uns über die mittelalterlichen Errungenschaften weit hinaus. Die harmonische Reihe des Mixolydischen müssen wir nämlich so ansetzen:

$$\begin{array}{ccccccc} C & (b) & e & G & h & D & F & a & c \\ \hline & & L & & M & & R & & \end{array}$$

Der D moll-Klang erscheint hier als Doppelklang $D + F$ (Mehr darüber unten). Dieser F-Klang läßt sich als einfacher Klang oder als Doppelklang $F + C$ (s. Fig. 9) noch besser im authentischen Schluß verwenden, als der D moll-Klang des Mittelalters, welcher dem G-Klange zu ähnlich ($d f a$ ist Teilklang des Nonenakkordes $g h d f a$), daher von wenig unterschiedener Vollsclußwirkung ist, wie Fig. 10b im Verhältnis zu 10a deutlich beweist. Außerdem wird die Abneigung

gegen D_0 — G^* erklärlich durch die nun einmal eingerissene Gewohnheit, D_0 hier als umgangenen D dur-Klang zu hören. In Fig. 9 ist das Baß-c des F-Klanges durchaus als Grundton verständlich, da g als starker Oberton mitklingt. Wer an diesem neuartigen Schlusse Anstoß nimmt, möge die häufige,

Fig. 9.



ganz analog zu erklärende Klangfolge in Fig. 11 ins Auge fassen! Die eingeklammerten Töne in Fig. 9 und 11 können mit angeschlagen werden, ohne die Wirkung des Schlusses zu verschlechtern (vergl. Fig. 10 a!). Durch Fig. 9, 11, 4 und 6 gewinnen wir das neue „Kadenzquintengesetz“, das sich

Fig. 10 a.

b.

Fig. 11.



im Verlaufe unserer Untersuchungen immer mehr bestätigen wird und so lautet: „Der Quint- (oder Quart-)sprung im Basse ist kadenzierend stets zulässig, mag nun der springende Ton Grundton sein oder nicht.“ Natürlich muß der über

* Das Zeichen \flat beim großen Buchstaben bedeutet stets den Moll-dreiklang, während der nackte große Buchstabe den Durdreiklang anzeigt.

diesem auftretende Klang an sich und im Verhältnis zur Tonika verständlich sein. — Es läßt sich also tatsächlich Mixolydisch ebenso wie Lydisch für die moderne Musik auch im harmonischen Sinne rekonstruieren, was ich in meiner „Musikalischen Akustik“ (C. F. Kahnt Nachf., 1903) noch bezweifelt hatte. Nach c transponiert, ist die mixolydische Skala folgende: c d e f g (b) a b c.

Soviel über die möglichen Duroktavgattungen! Ich komme nunmehr zur Harmonisierung der Mollskalen. Das schwierige Problem der Analyse des Mollklanges und der Molltonalität wird von mir so gelöst, bei beispielsweise Zugrundelegung des A moll-Dreiklangs und der A moll-Tonalität: Der Akkord a c e kann je nach dem harmonischen und tonalen Zusammenhange in 4facher Weise verstanden werden, 1. als alterierter Durdreiklang mit dem Grundton a, also als A \sharp c i s e, 2. als unvollständiger Durnonenakkord mit dem Grundton d, also als (D f i s) a c e, 3. als Doppelklang A C e (g) mit den Grundtönen a und c, 4. als Doppelklang (F) a C e (g) mit den Grundtönen f und c. Die Auffassung 1. liegt vor in Fig. 9 und in dem üblichen authentischen Mollschlusse E A₀, 2. in Fig. 7, 8 und 10b, 3. in Fig. 4 und 5, 4. in Fig. 3 und 13a. Praktische Bestätigungen dieser Theorie sind die konsonanzartigen Wirkungen von Fig. 12 und 13. Im Zweifel ist a c e als Doppelklang A C e (g) zu verstehen, als einfachster Ausdruck der Konsonanz des Mollakkordes.*

Unser gebräuchliches Moll ist kein natürliches und ein-

* Gegen die praktisch ganz unhaltbare Untertontheorie Hugo Riemanns will ich hier nur anführen, daß Riemann selbst mit der Möglichkeit der Grundtonqualität und daher Verdopplungsfähigkeit des c in a c e rechnet (s. Geschichte der Musiktheorie S. 460).

faches Geschlecht wie Dur, sondern ein künstliches, aus 4 Durtonarten zusammengesetztes, nämlich gemäß der obigen Analyse des Mollklanges ein Gemisch von A-, C-, F- und G dur (D⁹ gehört ja als R⁹ zu G dur). Die tonale Darstellung des europäischen Moll ist demnach folgende:

„Großdur“ „Nonendur“
 B d F a C e G h D fis A cis E gis h
 „Kleindur“ „Basisdur“

Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 13 a.



Die Namen der 4 Durwurzeltonarten erklären sich durch den Abstand der Toniken von der Basis a. Ordnen wir die hier erscheinenden Töne zu einer Skala, so erhalten wir als moderne Molltonleiter: **a b h c cis d | e f fis g gis a**, also keine diatonische, sondern eine chromatische

Skala, deren symmetrischer Bau (s. die über den vertikalen Strich fortlaufenden Quinten) auffällt. Der fehlende Ton kann *dis* oder (seltener!) *es* sein, ersteres aus der mit *Basisdur* naheverwandten *Rechtstonart E dur* stammend, letzteres aus der mit *Großdur* naheverwandten *Linkstonart B dur*. Im europäischen *Moll* hat unter den konkurrierenden vier *Durtonarten* nicht die *Paralleltonart (C dur)* die Vorherrschaft, sondern die gleichnamige *Tonart (A dur)*; denn im üblichen authentischen Schluß ist das charakteristische *gis* nicht als alteriertes *g* von *C dur*, sondern als *Tonleiterton* von *A dur* zu erklären. Auch der häufige *Durschluß* in *Mollstücken* der früheren Zeit ist ein Beweis für die Prävalenz der *Durklangauffassung* der *Mollbasis* seit Beginn des Mittelalters. (Näheres in meiner „Musikalischen Akustik“.)

Reine diatonische *Molltypen* erhalten wir, wenn wir *Moll* im Sinne je einer seiner 4 *Wurzeltonarten* betrachten. Nehmen wir *A moll* im Sinne von *C dur* und konstruieren folgerichtig die zugehörige harmonische Reihe:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{C dur:} & & \text{L} & \text{M} & \text{R}^7 & & \\
 & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \\
 & & \text{d} & \text{F} & \text{a} & \text{C} & \text{e} & \text{G} & \text{h} & \text{d} \\
 & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & & & \\
 \text{A moll:} & & \text{L}_0 & \text{M}_0 & \text{R}_0 & & & & &
 \end{array}$$

so gewinnen wir den äolischen *Molltypus* mit der *Tonleiter a h c d e f g a*, die auch japanischen *Melodien* vielfach zugrunde liegt. Ohne die neue *Mollansicht* würden wir, wie im Mittelalter, als authentischen Schluß nur *E₀ A₀* und als plagalen nur *D₀ A₀*, als zusammengesetzte *Kadenz* daher: *A₀ D₀ E₀ M₀* haben. Die *Wurzel C dur* und das *Kadenzquintengesetz* (s. o.) leiten uns aber von selbst auf *Schlußbildungen* mittels *R* und *L* von *C dur*! Werden in Fig. 9 und 10a die *G dur*-Klänge in *G moll*-Klänge verwandelt und

tritt das dort notierte \flat in Tätigkeit, so ergeben sich die natürlichen authentischen Schlüsse von G-Äolisch (G-„Kleinmoll“). Um dieselben in dem hier behandelten A-Kleinmoll zu erhalten, müssen wir Fig. 9 und 10a einen Ton höher transponieren. In Fig. 14 ist auch der Linksklang von C dur verwertet. In

Fig. 14.



ganz neuer Beleuchtung erscheint jetzt der Akkord $d f a h$, vermöge seiner Analysen: $(G) h d f a$, $(G) h d F a (c)$ oder $G h D F a (c)$. Daß die harmonische Auffassung dieses Moll richtig ist, wird auch durch die Melodik bestätigt, einmal in Form der gleichgerichteten Tonleitern von Prim, Terz und Quinte aus, mit oder ohne untergelegte Tonika als Orgelpunkt:

a h c d e f g a
e f g a h c d e
c d e f g a h c
(a) —————

sodann in Form der gegenbewegten Tonleitern:

e	d	c	h	a	g	f	e
c	h	a	g	f	e	d	c
c	d	e	f	g	a	h	c
a	h	c	d	e	f	g	a *

* Die verbundenen und gegenbewegten Tonleitern sind auch bei den übrigen Molltypen (s. unten) als melodische Richtkeitsproben auszuführen.

An der vollbefriedigenden Schlußwirkung des A moll-Klanges in den neuen Schlußkadenzen kann unmöglich gezweifelt werden. Grieg hat sie bereits einige Male verwendet, z. B. in seinem Liede „Herbststimmung“ und mit Durschluß ähnlich Fig. 10a in seinem Klavierstück „Dank“.

Fassen wir D moll im Sinne des Nonenakkordes $g\ h\ d\ f\ a$, mithin im Sinne von C dur, so gelangen wir zu der harmonischen Reihe:

	R^7	L	M
C dur:	$\overbrace{G\ h\ d\ F}$	$\overbrace{a\ C\ e\ g}$	
D moll:	$\overbrace{L\ M_0\ R_0}$		

und zu der Tonleiter: $d\ e\ f\ g\ a\ h\ c\ d$, der klassischen japanischen Mollskala (Dorisch oder „Nonenmoll“). Die mittelalterlichen Kadenzen sind: $D_0\ A_0\ D_0$, $D_0\ G\ D_0$, $D_0\ G\ A_0\ D_0$.

Fig. 15.



Nach der neuen Mollauffassung erweisen sich die Akkorde G , G^7 oder G^9 , die sämtlich brauchbar sind, als Rechtsklänge der Wurzeltonart, vermitteln also authentische (nicht plagale) Schlüsse. Der Leser wolle demgemäß Kadenzen bilden wie $D_0\ A_0\ G^{(7)}\ D_0$ oder $D^9\ F\ G^{(7)}\ D_0$, mit dem charakteristischen Ganztonschritt $h\ a$ oder Terzsprünge $h\ d$ (s. auch Fig. 15 und 16!). Fig. 15 und 17 bestätigen wiederum das Kadenzquintengesetz. Den „dorischen“ Schluß ($G^{(7)}\ D_0$) hat Grieg

bereits mehrmals verwendet, z. B. in dem Klavierstück „Aus jungen Tagen“. Auch ich glaube in meiner „Exotischen Mollmusik“ (Breitkopf & Härtel, Heft II) für die romantische Wirkung dieses Schlusses genug Proben geliefert zu haben. Freilich verstoßen die Ganztonschritte h a und c d in D moll ganz und gar gegen die landläufige Musiktheorie. Wie kann aber etwas falsch sein, was für Ohr und Phantasie geradezu wundervoll klingt? Möge die neue Lehre von der 4fachen Wurzel des

Fig. 16.



Mollklanges und der Molltonalität nebst dem Kadenzquintengesetz den Komponisten und Hörern einen weiteren Horizont als bisher verschaffen! Ein stichhaltiger Grund, weshalb wir nicht auch abseits exotischer Milieuschilderung die reinen Molltypen in der neuen Harmonisierung verwenden sollen, ist wirklich nicht einzusehen. Natürlich wird bei einem rein reflektierten Schaffen nichts Ordentliches herauskommen, sondern nur bei einer tiefen Empfindung für den Zauber der exotischen Romantik.

Fig. 17.



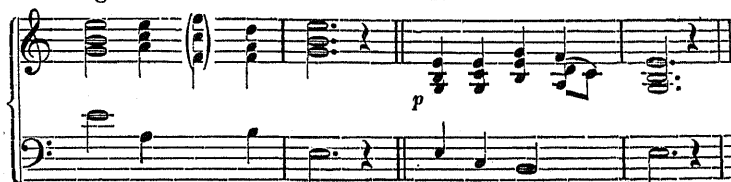
Ich komme nunmehr zu dem modernen japanischen Moll (Phrygisch oder „Großmoll“). E moll im Sinne der Wurzeltonart C dur erheischt folgende harmonische Reihe:

$$\begin{array}{rcc}
 & L & M & R^7 \\
 \text{C dur:} & \underbrace{F} & \underbrace{a} & \underbrace{C} & \underbrace{e} & \underbrace{G} & \underbrace{h} & \underbrace{d} & \underbrace{f} \\
 \text{E moll:} & & & & & & & & \\
 & L_0 & M_0 & R_0
 \end{array}$$

Dies ist der schwierigste reine Molltypus, da die Terzqualität des hier als (C) e G h (d) zu analysierenden E moll-Klanges sowie der Dreiklang h d f als unvollständiger G-Sept-Klang durchaus auf C dur hinweisen, demnach der Tonika-Eindruck eines E moll-Schlusses nicht leicht zu erzielen sein muß. Instinktiv ging diese Erkenntnis bereits dem Mittelalter auf und führte zu der Aushilfe des E dur-Klanges an Stelle des

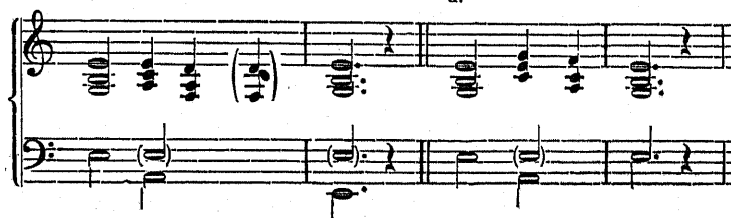
Fig. 18 a.

b.



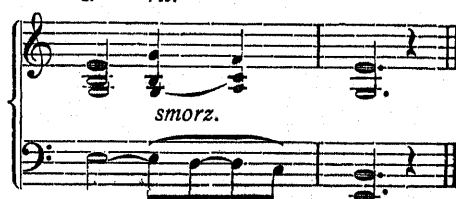
c.

d.



e.

rit.



schließenden E moll-Klages. Dieser sog. phrygische Schluß ist aber in Wirklichkeit nichts weniger als phrygisch, da er die Reinheit und Eigenart dieses Molltypus verwischt, zudem meistens gar nicht als Tonika der Basis e, sondern als Dominante der Basis a empfunden wird, in welchem Falle der Schluß in den Bereich des europäischen chromatischen Moll (mit Durdominante) fällt. Interessant ist nun, daß dieselbe akustische Empfindung, welche zum Durschluß führte, uns die diatonische Reinheit dieser Mollgattung zurückgibt. Nämlich die Basis des Mollklages kann ihre (durbegründende) Fundamentqualität trotz der Konkurrenz der übrigen Mollwurzeln nie vollständig einbüßen; namentlich bei kadenzierender (d. h. quinten- oder quartenmäßiger) Baßführung wird das e im E moll-Klage seine Grundtonbedeutung gegen seine ursprüngliche Terzbedeutung zu behaupten suchen, ebenso das h in den Klängen h d f oder h d f a, welche den authentischen Schluß von „Großmoll“ vermitteln. Die Analyse des schließenden E moll-Klages ist daher wie in Kleinmoll = E G h (d), während die Auffassung (G) h d f a, mit h als Terz, mit der Auffassung H \sharp dis \sharp fis a, mit h als Grundton, konkurriert; entsprechend auch bei H d f.

Der Leser wolle nunmehr die Beispiele in Fig. 18 auf vollkommene Schlußwirkung hin prüfen, auch in c) und d) daselbst das Kadenzquintengesetz beachten! Während in Fig. 14 und 18b) die Quartsextakkorde e a c in A moll bzw. h e g in E moll vom gebräuchlichen Moll her als tonartbefestigende („kadenzierende“) Klänge wohlbekannt sind, fesselt in Fig. 18c) und e), in Fig. 9, 16 und 17 der abweichende Gebrauch des nicht kadenzierenden Quartsextakkordes die Aufmerksamkeit und eröffnet den Zugang zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Es gibt Theoretiker, welche

ein Moll mit kleiner Sekunde (f e) harmonisch für unmöglich erklären. Ist diese Ansicht nicht ebenso einseitig wie das Dogma vom gefesselten Quartsextakkorde?

Sollte man es glauben, daß sogar der letzte Molltypus: h c d e f g a h (Hypophrygisch), das noch mehr als Großmoll nach der Wurzeltonart Cdur hinneigt, daher als „extremes Großmoll“ zu bezeichnen ist, mit h d f als Mittelklang harmonisierbar ist? Wenn der Leser sich erinnert, daß Prof. Stumpf den Tritonus noch zu den unvollkommenen Konsonanzen rechnet, so wird er nicht ganz und gar sich schauernd von diesem Moll abwenden. Die harmonische Reihe würde sein:

$$\begin{array}{ccccccc} & M & & R^7 & & L & \\ \hline C & e & G & h & d & F & a & c \\ \hline & L_0 & & M_0 & & R & \end{array}$$

Die gemischte Kadenz ist aus Fig. 19 ersichtlich. Das f des Schlußklanges ist verdoppelt, um dem starken Oberton fis den Durchbruch zu erschweren. Über die Auffassung von h d f ist bereits oben das Nötige gesagt.

Fig. 19.



Nachdem wir im vorigen leitende Gesichtspunkte für die harmonische Behandlung der möglichen diatonischen Oktavgattungen in Dur und Moll gewonnen haben, steht uns

der Weg zur Bearbeitung aller diatonischen Melodien offen, mögen sie nun heptatonisch oder pentatonisch sein. Ich betone ausdrücklich, daß es sich hier nicht darum handelt, das längst überlebte Mittelalter neu erstehen zu lassen. Das Mittelalter konnte ja bei seiner Unkenntnis des Prinzips der Tonalität und der Klangvertretung infolge rein melodischer Auffassung der Skalen und der Mehrstimmigkeit, wonach die Akkorde lediglich als zufällige Ergebnisse der Stimmführung erscheinen, gar nicht zum harmonischen Verständnis der Skalen gelangen. Und als die selbständige Harmonik ihren Siegeszug antrat, da war sie es ja, die die mittelalterlichen Oktavgattungen wegfegte und uns das heutige Dur und Moll (letzteres im Dursinne der Basis entwickelt) als einzige Tonarten übrig ließ. Man darf jetzt sagen, daß dies ein ungeheurer Rückschritt war, da die Mannigfaltigkeit, Feinfühligkeit und Charakteristik der Melodie und Harmonie gewaltige Einbuße erlitt. Erst jetzt ist dieser Schaden beseitigt, nachdem es uns gelungen ist, ganz im Gegensatz zur historischen Entwicklung die verschiedenen Tonleitertypen gerade aus der Harmonie heraus wieder herzustellen. Der angestrebte neue Musikstil hat mit dem choralmäßigen Charakter und Konsonanzmonopol der mittelalterlichen Musik nichts zu schaffen, da es sich um moderne Ausdrucksmusik handelt. Es würde sich daher empfehlen, die Namen der Kirchen-Tonarten ganz zu beseitigen und durch die neuen harmonischen Bezeichnungen „Kleinmoll, Nonenmoll und Großmoll“ zu ersetzen, für Lydisch und Mixolydisch aber „Rechtsdur“ bzw. „Links-dur“ einzuführen.

So natürlich die Leitseptime in Dur ist, so wenig läßt sich ihre Alleinberechtigung in Moll erweisen, und die, welche sie behaupten, sind noch völlig in der mittelalterlichen Duranschauung des Mollgeschlechtes befangen. Der Ausspruch von Helmholtz, daß das System der Tonleitern, Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruhe, sondern zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien sei, die mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen und noch sein werden, stimmt durchaus für das Mollgeschlecht, da die schwankende und variable Bildung der Mollskalen (auch bei uns!) durch die 4fache Wurzel des Mollklanges und der Molltonalität von selbst nahe gelegt wird.

Und wird der Ganztonschritt der Septime nach oben (und der Sexte nach unten) nicht noch heute bei zahlreichen Völkerschaften (z. B. im europäischen Norden und in Japan) in Volksliedern gebraucht? Selbst in Deutschland hat Ludwig Riemann das Singen des unreinen Leittons bemerkt, vorzüglich bei der großen Mollseptime (!). Glücklicherweise fehlt es nicht an neueren Komponisten, die sich von der Einseitigkeit der bisherigen Mollauffassung frei gemacht haben und bereits die reinen Molltypen zu würdigen wissen. In Deutschland allerdings scheint man sich nur sehr schwer von den Fesseln der Tradition und Gewohnheit befreien zu können, da man dort nur äußerst selten auf eine liberalere Mollbehandlung trifft.

Die unentbehrliche Modulation in andere Tonarten kann in den reinen Molltonarten auf doppelte Weise erfolgen, entweder so, daß die Töne der betreffenden Oktavgattung dieselben bleiben und nur auf eine andere Stufe versetzt werden,

wodurch die Oktavgattung sich ändert (z. B. aus A-Kleinmoll wird E-Großmoll) — oder so, daß dieselbe Oktavgattung (Tonordnung) transponiert wird (z. B. aus A-Kleinmoll wird E-Kleinmoll).

Letzterenfalls kommt infolge von Tonänderungen bereits ein chromatisches Element in das Musikstück, wenn man es als Ganzes betrachtet. Die Chromatik kann sich aber auch von vornherein der Oktavgattungen bemächtigen, so daß wir neben dem üblichen chromatischen „Basis“-Moll ein **chromatisches** Kleinmoll, Nonenmoll und Großmoll erhalten. Obwohl man von einem reinen Moll eigentlich nur dann sprechen kann, wenn die Reinheit der Diatonik nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Harmonie gewahrt wird, wie es überall in Fig. 12—19 geschehen, so empfiehlt es sich dennoch, den Begriff „Reines Moll“ auch auf den Fall auszudehnen, wo nur die Melodie die Reinheit des betreffenden Typus aufrecht erhält, die Harmonie aber auch andere Töne, somit vom Standpunkt der vorgezeichneten Tonart aus die Chromatik einführt. Fig. 20, entnommen aus



„In Alabama“ der Nine American Dances von B. O. Klein (Leipzig, C. Dieckmann), würde demnach im reinen Kleinmoll stehen, dagegen Fig. 21 im chromatischen Nonen-



moll. Die Eigenart des gewählten Typus wird namentlich in den Schlußwendungen festzuhalten sein, da diese für den Charakter des Musikstücks ausschlaggebend sind. — Auch Mischtypen sind möglich: so würde der bekannte neapolitanische Schluß $B E A_0$ unter die Rubrik Basismoll + Großmoll fallen, desgleichen Fig. 22. Fig. 23 zeigt Basismoll + Kleinmoll, Fig. 24 Basismoll + Nonenmoll, Fig. 25 Groß-

Fig. 22.
lento.



Fig. 23.



Fig. 24.
rit.



moll + Nonenmoll. Es steht also auch dem chromatisch angehauchten modernen Tonkünstler eine Fülle von neuen harmonischen und melodischen Ausdrucksmöglichkeiten zu Gebote.

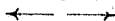
Die Chromatik, welche das 12-Stufensystem als Tonleiter zur Voraussetzung hat, ist eine spezifisch europäische Errungenschaft, anknüpfend an die Enharmonik der alten Griechen. Zwar kennen auch die Chinesen und Japaner seit uralter Zeit die 12stufige Skala; dieselbe wird aber nicht als Gebrauchsleiter, sondern lediglich als Materialleiter benutzt,

Fig. 25.
lento.



d. h. nur zu dem Zwecke, die diatonischen Skalen von andern Stufen aus bilden zu können. Damit stimmt Otto Abrahams Feststellung, daß sich bei den Japanern alternierende Intervalle (große und kleine Terz, große und kleine Sexte) niemals gleichzeitig im selben Teile der Melodie finden. — Wie die Mollchromatik harmonisch zu erklären ist, haben wir gesehen. Wie aber die Durchchromatik? Die quintenweise Folge der Klanggrundtöne vom zentralen C aus führt zu folgender enharmonisch geschlossenen Reihe:

Ges Des As Es B F C G D A E H Fis.



Die fettgedruckten Buchstaben stellen die Klänge und Durtonarten dar, mit denen C nahe verwandt ist („Quint- und Terzverwandtschaft“). Werden die Tonleitertöne dieser verwandten Tonarten nach der C-Basis projiziert, so vermehrt sich die einfache harmonische Reihe von C dur um die chromatischen und enharmonischen Nebentöne: cis und des, dis

und es, fis, gis und as, b; es fehlen also ges und ais (!). Näheres in meiner Musikalischen Akustik, wo in § 10 zum erstenmal eine wissenschaftliche Begründung und erschöpfende Behandlung der Chromatik geboten wird.

Auf chromatischem und enharmonischem Gebiete liegen die Zigeuner- und chinesischen Ganztonskalen, auf diatonischem dagegen die pentatonischen Skalen der Chinesen und Japaner. Ist die Pentatonik wirklich eine so primitive und für uns unbrauchbare Melodieform, wie immer behauptet wird? Das ist noch sehr die Frage. Günstiger urteilen Helmholtz und Hugo Riemann: „Die aus 5 Tönen gebildete Skala erscheint uns arm und nur geringer Melodieentwicklung fähig; doch sind die auf Grund derselben erdachten Melodien gesund und kräftig, jedenfalls frei von der Weichlichkeit chromatischer Musik“ (Katechismus der Musikgeschichte). Für das Bearbeiten und Schaffen pentatonischer Melodien sind folgende Direktiven zu geben: Die Melodie muß die fehlenden Töne möglichst vermeiden und die charakteristischen Sprünge nicht nur von konsonanten, sondern auch von dissonanten Akkorden aus machen; die Akkorde selbst dürfen sich auch der fehlenden Skalatöne bemächtigen, da dieselben harmonisch schwer zu entbehren sind. Beispiele der Sprungbehandlung: (b) a—c kann erscheinen mit der Harmonisierung $F_{(0)}$ —C, aber auch mit G^9 —C oder bei bleibendem C-Klange, etwa in der Lage g c e. Ebenfalls könnte über g c e der Sprung h—g oder h—as mit folgendem G-Klange stattfinden, desgleichen über g c es der Sprung fis—es. Näheres über diese irregulären, aber reizvollen Dissonanzauflösungen findet der Leser in Teil II und III meiner Musiktheorie, in den Broschüren: „Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimm-

führung“ und „Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik“ (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.). Übrigens findet sich der Sprung vom Typus h—g bereits sehr häufig in der nordischen Musik (Grieg). Und in Japan ist er ein wesentliches Merkmal der dortigen Pentatonik, zumal der japanischen Lieblingswendung $h\ a\ f\ \hat{e}$ mit a oder e als Tonika.

Fig. 26.

Allegro moderato (Marschrhythmus).



Als Beispiel einer pentatonischen Harmonisierung kann Fig. 26 dienen, ein japanisches Soldaten-Exerzierlied. Der Melodie liegt die Tonleiter $d\ e\ g\ a\ c\ d$ zugrunde; nur einmal ist die Sexte h (als Vorhalt) verwendet. In meinen japanischen Klavierbearbeitungen habe ich nicht, wie hier, die fehlenden Töne durch f und h ergänzt, sondern durch f und b.

Während letzterenfalls das Tonstück im reinen Kleinmoll steht, so bewegt es sich in Fig. 26 im reinen Nonenmoll (die Reinheit ist auch in der Harmonie vollständig durchgeführt). Dieses Beispiel veranlaßt mich, zu der Art der Bearbeitung exotischer Originalmelodien im allgemeinen Stellung zu nehmen. An sich gibt es vier Möglichkeiten: 1. Phonographisch getreue Wiedergabe von Melodie und etwaiger „Harmonie“, 2. das andere Extrem: Totale Europäisierung von Melodie und Harmonie, 3. europäische Harmonisierung der unveränderten Melodie, 4. exotisch-europäische Harmonisierung der unveränderten Melodie. Das erste Verfahren ist undurchführbar und unzulässig, da wir exotische Bruchtonmusik und manche Verzierungen nicht genau wiedergeben können, auch unsere Geschmacksrichtung mit ihren harmonischen Anforderungen rebellieren würde. Die zweite Methode verdient den Vorwurf der Pietätlosigkeit und Flickarbeit, ist daher erst recht nicht zu billigen. Die Melodie mit ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten muß dem Bearbeiter als unantastbares Heiligtum des exotischen Volksgenius gelten und nur unwesentliche Abweichungen, wie sie durch verschiedene Lesarten der Melodie nahegelegt werden, sind zu gestatten. Keinesfalls darf also ein Ganzton in einen Halbton verwandelt oder eine übermäßige Sekunde „korrigiert“ werden. Leider haben sich selbst die größten Meister nicht immer von der Ummodelung fremder Melodien nach eigenem oder landläufigem Geschmacke ferngehalten und so, vielleicht ohne es zu wollen oder zu wissen, die exotischen Linien verwischt. Bei der bisherigen Beschränktheit des europäischen Horizontes, insbesondere bei der Festnagelung von Melodie und Harmonie auf zwei Tonarten, ist ja solche Nonchalance nur zu verzeihlich. Man kann 10 gegen 1 wetten, daß von Bearbeitern der japanischen Melodie

in Fig. 26 die meisten den Ton c derselben überall durch cis und im 5. und 7. Takt das g durch gis (unter Annahme einer Modulation von D moll nach A moll) ersetzen würden. Dann wäre aber die Melodie nicht mehr japanisch, sondern europäisch. — Das dritte Verfahren, welches die Melodie zwar unverändert läßt, die Harmonie aber nach europäischem Muster gestaltet, ist gleichfalls zu tadeln, da eine echt exotische Melodie sich in solchem Gewande ebenso unvorteilhaft ausnimmt wie eine Vollblutjapanerin in einem europäischen Kostüm. Mit Recht sagt schon Helmholtz: „So wie wir gegenwärtig wissen, daß wir in einem griechischen Tempel nicht gotische Verzierungen anbringen dürfen, müssen wir uns auch klar sein, daß wir die Musik anderer Zeiten und Völker, die andere Tonreihen als unser Dur und Moll haben, nicht nach dem Schema unserer Dur- und Mollharmonien harmonisieren dürfen. Bisher hat freilich diese Kunstauffassung noch wenige Fortschritte gemacht und, indem man solche Musik nach den Vorschriften unserer modernen Harmonielehre beurteilt, ist man leider geneigt, jede Abweichung von der letzteren für bloßes Ungeschick oder für barbarische Geschmacklosigkeit zu halten.“ — Das richtige Verfahren, das allerdings mehr ist als handwerksmäßiges und schablonenhaftes Bearbeiten, ist das Nachempfinden und Nachschaffen aus dem Geiste der exotischen Romantik in einer harmonisch-tonalen Form, welche mit der Melodie zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt, daher weder ganz europäisch, noch ganz exotisch ist. Durch diese Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur „Weltmusik“, die natürlich je nach der nationalen und individuellen Veranlagung des Schaffenden in den verschiedensten Nüancen schillern wird.

Wir haben ja gesehen, daß die Harmonisierung von Fig. 26 je nach der Ausfüllung der pentatonischen Skala verschieden ausfallen kann. Auch kann oft zweifelhaft sein, welcher Ton einer Melodie Grundton (Tonika) ist, welche Oktavgattung demnach vorliegt. Wie die antike und mittelalterliche Melodik jede Stufe der Skala zum Ausgangs- und Endpunkt, überhaupt zum Stützpunkt machen konnte, so fällt auch in exotischen Melodien durchaus nicht immer der melodische Schwerpunkt mit dem harmonischen, d. h. mit der Tonika zusammen. Sehr häufig ist der Schlußton nicht als Tonika, sondern als Quinte oder Sekunde, oder gar als Sexte oder Septime derselben aufzufassen. So steht das japanische Sakuralied in D moll, endet aber nicht mit d, sondern mit a, also der Quinte. In der japanischen Nationalhymne macht sich der Schlußton d der Endphrase a g e d auch sonst als melodischer Schwerpunkt geltend. R. Dittrich hat daher nicht gezögert, die Hymne in D moll zu harmonisieren. Das offizielle Japan hat aber die Eckertsche Auffassung, wonach das d Sekunde der herrschenden Tonart C dur ist, akzeptiert. Auch ich habe, noch ehe ich eine Bearbeitung der Hymne kannte, instinktiv die Bearbeitung in C dur gewählt.

Es kann auch der Fall vorkommen, daß sich eine Melodie in einer Tonart festsetzt, im Schlußteil aber nach einer andern, z. B. nach der Dominanttonart, moduliert. Das ist der Fall bei dem japanischen Kazœuta-Liede, welches im ersten Teil in E moll steht, im zweiten dagegen mit fis als Grundton der Durdominante von H moll schließt. Die Tonleiter dieser Melodie ist: e fis g . h c . e, also japanisch Hirajoshi, oder bei Ausfüllung der Lücken: Kleinmoll. Nicht als Modulation anzusehen ist im reinen Moll die Ausweichung nach der Durwurzeltonart, z. B. in A-Kleinmoll

nach C dur, da hier das harmonische Material ja gemeinschaftlich ist.

Es ist mir sehr zweifelhaft, ob man, wie Dittrich behauptet, h c d e f g a h, also mit h als Tonika (!), als populäre japanische Tonleiter aufstellen darf. Aus der Bildung von ähnlichen Instrumentalleitern (vergl. die japanische Skala Iwato) darf man nicht tonale Folgerungen ziehen (O. Abraham). Und das instinktive Tonikagefühl wird hier sicherlich ein schließendes h nicht als Grundton der Melodie erklären, sondern e oder a.

Nicht nur die exotische Melodik, sondern auch der exotische Rhythmus und Periodenbau kann unserer Kunst neue Nahrung geben. Der Rhythmus war ja schon bei den alten Griechen und ist noch jetzt bei den Orientalen das hervorstechendste Merkmal ihrer Musik. Voran stehen hier die Zigeuner, von denen Storck sagt: „Die Rhythmen sind von einem Reichtum, einer Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit, wie sie in demselben Maße sonst nirgendwo gefunden werden. Als einzige Regel für diesen Rhythmus, dessen Wesen ja gerade die Regellosigkeit ist, erkennen wir die Aufgabe, sich allen Regungen eines bis ins Krankhafte gesteigerten Empfindungslebens rastlos anschmiegen zu können ... Besonders beliebt (in der ganzen exotischen Musik) ist eine allmähliche Steigerung aus größtem Schleppen zu rasender Schnelligkeit, womit die Steigerung der Tonstärke bis zum schärfsten Fortissimo zusammenfällt. Ist der Höhepunkt erreicht, so pflegt das Ganze oft plötzlich abzubrechen.“ Sollten nicht sogar die häufigen Wiederholungen ein und desselben Motives, wie sie in der exotischen Musik üblich sind, von uns zu besonderen Zwecken verwertet werden können?

„Zahlreiche Beispiele bei den Tänzen der Australier, der indischen Bajaderen etc., selbst bei der Tarantella der Italiener, zeugen davon, in wie fieberhafte Aufregung gerade eine einförmige Musik das Blut bringt, nicht allein bei leidenschaftlichen und üppigen Tänzen, sondern auch bei mystischen Regungen“ (Ludwig Riemann).

Selbst die Arten der exotischen „Harmonie“ können, veredelt, uns anregen. Da ist zunächst die Orgelpunktmusik, die sich von der unseren durch die Unabhängigkeit der Melodie und die viel größere Ausdehnung unterscheidet (auch durch die Stimmenarmut, die wir natürlich nicht nachzuahmen brauchen). Daß das Fortsummen des Basses zu Melodien der „roheste und entfernteste Anfang zur Mehrstimmigkeit“ sein soll (Ambros), kann ich nicht einsehen. Hat doch auch in unserer harmonischen Musik der Orgelpunkt immer mehr Wurzel gefaßt. In der Tat lassen sich durch „Orgelpunkts-

Fig. 27.

Andante. *stretto.*

The musical score consists of two systems. The first system is marked *Andante.* and *stretto.* It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with dynamics *p*, *mf*, and *sf*. The bass staff has a steady accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *sf*. The second system is marked *lento.* It also features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with dynamics *mf* and *p*. The bass staff has a steady accompaniment with dynamics *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

harmonien“ und ihre Auflösung in Obertonklänge des kontinuierlichen Basses oder in mit ihm koinzidierende Akkorde die wundervollsten Wirkungen erzielen (Beispiel: Meistersinger, Orchesternachspiel beim Verlassen der Kirche im 1. Akt). In den japanischen Klavierbearbeitungen habe ich mich daher nach dem Vorbilde der Kotomusik nicht gescheut, ganze Melodieteile über Orgelpunkten zu harmonisieren.

Ein Beispiel von exotischer Heterophonie bietet Fig. 27. Der Melodie liegt die Zigeunerskala *h c d es . fis g as . h* zugrunde, die auch in der Harmonie gewahrt ist. Auch der tragische Schluß in Fig. 27a liegt ganz im Bereich dieser Skala.



Die reichste Ausbeute gewinnen wir aber aus der exotischen Verzierungsmusik, nicht nur in melodischer, sondern auch harmonischer Beziehung, in Form von Harpeggien. Nonenakkorde, Doppelklänge und Pedaleffekte spielen hierbei



eine große Rolle; Beispiele in Fig. 28, welche noch kaum gebraucht sein dürften. In Fig. 29 sind (dissonante!) Verzierungsharmonien sogar als Schlüsse von mir in den japanischen Bearbeitungen und in der „Exotischen Mollmusik“ (Heft I) verwendet. Im letzten Beispiel ist die pentatonische Skala *d e fis. a h. d*, welcher die Melodie angehört, auch im Zusammenklange verwertet. Solche Akkorde sind für die exotische Stimmungsmusik äußerst charakteristisch und für das an sie gewöhnte Ohr von bezauberndem Wohl-laut. Der Leser wolle sich an das weiter oben von Dalberg über die arabischen Musiker und von Ludwig Riemann

Fig. 29.

The musical score for Figure 29 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with various ornaments and dynamics including *pp* and *p rit.*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a bass line with several chords and notes. Below the bass staff, there are five instances of the word "Ped." (pedal) with asterisks (*) or "8va" (octave) markings, indicating specific pedal points or octave shifts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

über das Glissando der Geishas Gesagte erinnern und sich von Prof. Stumpf (Tonpsychologie S. 177 und Geschichte des Konsonanzbegriffes S. 71) belehren lassen, daß es „immer denkbar und sogar wahrscheinlich ist, daß nach und nach künftig auch die Verhältnisse 4:7, 7:8, 5:7 u. dergl. zu „Konsonanzen erhoben werden“. Sogar Mersenne hatte bereits 1636 in seiner „Harmonie universelle“ (Bd. I) die Behauptung gewagt, daß die Gewöhnung zu dieser Auffassung führen könne. Man bedenke doch, wie bei den Griechen und im alten Kirchengesange nicht einmal Terzen und Sexten als konsonant galten und wie dann allmählich

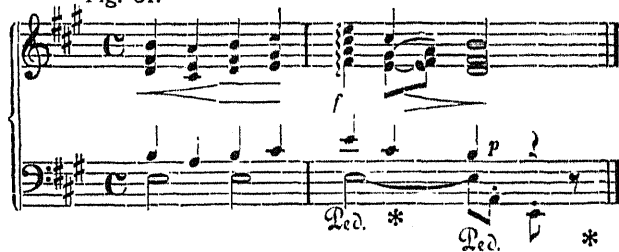
der Gefühlswert für diese Intervalle, dann weiter für die Septime und sogar None sich entwickelt hat! (Vergl. auch die Dissonanzbehandlung in Teil I und II meiner Musiktheorie.) Ich gehe sogar so weit, die Pedalwirkungen in Fig. 30 mit chinesischen Ganztonleitern für erlaubt zu halten, da die geräuschähnliche Wirkung durchaus nicht unangenehm ist und die entstehenden Dissonanzen sich ganz natürlich nach G dur bzw. A moll auflösen.



Daß wir mit der traditionellen Musiktheorie im exotischen Musikstil wenig oder gar nichts anfangen können, wird der Leser, angesichts der freien Behandlung der Dissonanzen, der Quinten-, Quarten- und Septimenparallelen (betriffs letzterer s. Fig. 20), auch des Quartsextakkordes, längst empfunden haben. Daß das Parallelenverbot naturgesetzlich nicht zu begründen ist, steht heute fest; es beruht allein auf Konvention, auf dem Dogma der Stimmen-selbständigkeit, welche das Wesen des Kontrapunktes ist. Bevor dieses Dogma aufkam, waren die Quinten- und Quartenparallelen nicht nur nicht verpönt, sondern galten im Gegenteil als sehr wohlklingend. „Quintenparallelen waren nach dem Stande der Theorie in der frankonischen Epoche nicht falsch, ja dürfen selbst im zweistimmigen Satze ge-

legentlich „propter cantus pulchritudinem“ (Franco), „maioris pulchritudinis causa“ (Odington) vorkommen, woran sogar noch ein Johannes de Muris (Normannus) festhielt“ (Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 200). Weiteres siehe in Teil II meiner Musiktheorie! In Fig. 31

Fig. 31.



ist der Anfang der japanischen Nationalhymne (nach A dur transponiert) mit Oktav-, Quinten- und Quartenparallelen gesetzt, und zwar mit ganztonweise fortschreitenden, welche in der Theorie als die schlimmsten gebrandmarkt werden. Nun bitte ich einmal die Tradition zu vergessen und nur die sinnliche Klangempfindung gelten zu lassen! Ist der Effekt der absichtlichen Kontrapunktvermeidung hier nicht von einer wohlthuenden Schlichtheit und Erhabenheit, hält nicht der Orgelpunkt e die wenig verwandten Dreiklänge wie an einer Schnur zusammen?

Noch ein Wort über die Brauchbarkeit der chinesischen Ganztonskalen als selbständiger Tonarttypen! Die harmonische Reihe der C-Leiter $c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ c$ würde sein:

$$\underbrace{D\ f\ g\ a\ C\ E}_{L^7} \underbrace{g\ a\ b\ c\ d}_{M\ R^7}$$

Außer übermäßigen Dreiklängen, die auch in den verbundenen und gegenbewegten Tonleitern erscheinen und als Doppel-

Fig. 32.

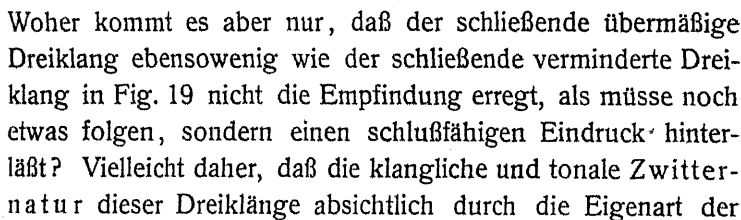
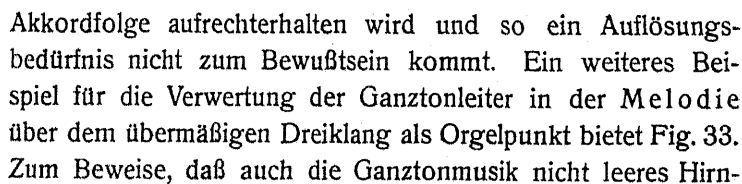


Fig. 33.



gespinst ist, sondern bereits in der Praxis vorkommt, führe ich das äußerst charakteristische Klavierstück „Danse du Diable“ von Rébikoff an, sowie, daß auch andere Jungrussen die Ganztonskala mehrfach verwendet haben.

Schließlich sei noch der Anregung von Svoboda (im Vorwort zu seiner illustrierten Musikgeschichte) gedacht, ob nicht auch der Wohlklang einiger exotischer Musikinstrumente, wie des indischen Tumeri oder des arabischen Rebab, für die europäische Musik nutzbar gemacht werden könnte?

Überhaupt können alle meine Ausführungen nur als Anregungen gelten, welche die Phantasie europäischer Komponisten zu befruchten vermögen, nicht aber als bindende Normen, so naheliegend und logisch begründet sie auch sind; denn nie darf die Theorie sich anmaßen, dem Genius Vorschriften und Regeln geben zu wollen. Und wenn die Ära der „Weltmusik“ wirklich anbricht, so wird die exotische Kunst immer so „im eigenen Geiste verarbeitet werden, daß das neu entstehende Gebilde gleichzeitig nationale Volks- und internationale Weltkunst ist,“ wie Storck von den Griechen im Hinblick auf Ägypten und Kleinasien sagt. Anläufe zu dem neuen exotischen Musikstil, der in der Devise gipfelt: „Los von der Tyrannei des Leittons!“ sind ja schon genug vorhanden und unsere Zeit scheint infolge der enormen Erweiterung des nationalen Horizontes reif für die Erkenntnis zu sein, daß eine ideale Ausdrucksmusik ein Recht auf Ausnutzung aller melodischen, harmonischen und rhythmischen Möglichkeiten hat, auch abseits der exotischen Milieudarstellung, eine neue Auffassung, welche bereits angebahnt ist durch Hermann Schröder in seinem Aufsatz „Über die Entstehung der Tonleitern und deren mutmaßliche Weiterentwicklung in der Zukunft“ („Klavierlehrer 1897, XX 2, 4, 5) und durch

Arthur Seidl in seinem Buche „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“, wo es S. 65 heißt: „Würden sich unsere jüngeren Komponisten zu alledem noch entschließen können, von den sogen. alten Kirchentönen, d. h. den eigenartig fremden, aber reichen „griechischen Tongeschlechtern“, und zwar in kühner Mischung mit dem temperierten Chroma, ergiebiger Gebrauch zu machen: ich bin überzeugt, statt einer „reaktionären Schrulle“ würde sich eine weitere Subtilität des „modernen“ Tonempfindens entwickeln — eine Wegebahnung zu neuen Perspektiven, deren Patent allerdings dem Genius wird vorbehalten bleiben müssen.“ Noch mehr erfreut war ich, als ich während der Drucklegung dieses Aufsatzes folgende mir völlig beistimmende Äußerung von Saint-Saëns, dem berühmten französischen Komponisten und Orientkenner, las, mitgeteilt von Servières in seiner *La Musique française moderne*:

„Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, welche die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln.“

NACHTRAG.

1. Eine überraschende Bestätigung hat inzwischen meine Molltheorie durch die indische Abhandlung der Herren Abraham und v. Hornbostel gefunden (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft V, 3; vergl. dazu die exotische, aber dennoch viel zu europäisch gedachte Broschüre von A. J. Polak, Breitkopf & Härtel 1905!). In obiger Abhandlung trifft man Melodien in diatonischem und chromatischem Kleinmoll, Nonenmoll und besonders häufig Großmoll, auch Zigeunertonleitern, die auffallenderweise den Indern als einfachste und elementarste Formen gelten. Im reinen D-Großmoll steht z. B. der Gujarati-Tanzgesang (No. 5), mit d als Haupt- und b als Nebentonika; im chromatischen G-Großmoll das rhythmisch sehr verzwickte Ragini-Bhairavi (No. 16). Die hier ein paarmal vorkommenden Töne a und des stammen aus den mit der Wurzeltonart Es dur quintverwandten Tonarten B- bzw. As dur. Als Haupttonart hier Es dur mit dem schließenden g als Durterz anzusehen (Polak), wäre durchaus unexotisch, da die Terz nicht zu den bevorzugten exotischen Intervallen gehört. Der Modulationsplan des Gujarati-Frauengesanges (No. 4) ist folgender: 1. Teil H-Großmoll, 2. Fis-Großmoll, 3. H-Großmoll mit Aus-

weichung nach der Wurzeltonart G dur, 4. E-Nonenmoll, 5. E-Großmoll. Die Annahme einer Modulation von G dur nach D dur, sodann nach G dur zurück, schließlich nach C dur (Polak) wäre hier ganz europäisch.

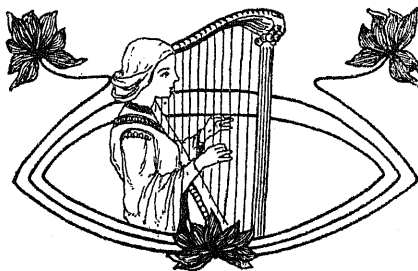
Eine Mischung von E-Nonenmoll und E-Großmoll stellt Raga Bhairava (No. 6) dar, wegen des sehr häufig das fis ersetzenden f.

Das schlichte und träumerische malabarische Kinderlied (No. 7) steht im reinen D-Kleinmoll mit f als Haupt- und d als Nebentonika. Der übliche Durchschluß in D moll (Polak) würde hier zu europäisch-pathetisch wirken. Richtig erscheint mir allein über dem fortlaufenden Orgelpunkt c als Schluß der Akkord f a c d oder d f a d (Begründung in meiner bei C. F. Kahnt Nachf. 1905 erschienenen Broschüre: Die Zukunft der Musiktheorie). Analog ist auch in chinesisch-pentatonischen Melodien mit der schließenden Tonika-Sexte zu verfahren, indem der Schlußton in exotischer Musik nur Grundton oder Quinte im Akkorde sein kann.

2. Sehr interessant ist die Mitteilung von Abraham und Hornbostel, daß bei den Indern meist der schlechte Taktteil betont wird und daß beim Zusammenwirken von zwei Stimmkörpern dieselben sich nicht, wie es bei uns meist der Fall ist, rhythmisch gegenseitig unterstützen, sondern oft einander entgegenarbeiten, so daß man von einem rhythmischen Kontrapunkt reden darf. Ein Beleg dazu ist der Gujarati-Gesang (No. 27) im $\frac{5}{8}$ -Takt, mit dem Melodierhythmus 2+3, dagegen dem Trommelrhythmus 3+2.

3. In einer Broschüre des Japaners S. Isawa, früheren Leiters der Musikakademie in Tokio, erfahren wir die durch

japanische Forschungen festgelegte Tatsache, daß der gemeinsame Ursprung der musikalischen Kunst in Indien (Hindostan) zu suchen ist, von wo sie sich nach zwei entgegengesetzten Richtungen, nach Osten (China, Japan) und Westen (Persien, Babylonien, Ägypten, Griechenland) verbreitet hat. Isawa erklärt daraus die auch von mir bemerkte Übereinstimmung der indischen, altgriechischen und japanischen Skalen. Mehrere klassische und populäre japanische Musikfragmente, Musikgattungen und Instrumente stammen nachweisbar aus Indien, von wo sie zunächst nach China gelangt sind. Das älteste Musikinstrument in Japan war ebenso wie in China, Hindostan, Ägypten und Griechenland die Flöte.



www.books2ebooks.eu